

Eduard Hanslick e o Belo Musical¹

Mário Videira

Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e
Doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP)

¹ Este texto é uma versão da Introdução e do capítulo final da dissertação de mestrado *Do idealismo ao formalismo: Hanslick e o Belo Musical*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp em junho de 2004. Agradeço à orientação da profa. Lia Tomás e aos demais membros da banca examinadora, profa. Yara Caznók e prof. Marco Aurélio Werle.

Eduard Hanslick e o Belo Musical

Os estudos acerca da estética musical de Eduard Hanslick geralmente enfatizam sua tese negativa, causadora de inúmeras controvérsias e discussões. A investigação de sua tese positiva é geralmente deixada de lado pelos musicólogos. Neste artigo são discutidos não apenas os fundamentos da tese negativa, mas também os da tese positiva, bem como as noções de forma, conteúdo e Conteúdo espiritual. Ao mesmo tempo, examinamos em que medida os pontos de vista de Hanslick são tributários das concepções de alguns autores franceses do século XVIII, bem como de autores românticos como Wackenroder, Tieck e Hoffmann.

Palavras-chave: formalismo, estética do efeito, estética musical, E. Hanslick

Eduard Hanslick and the Fine Musical

Studies about Hanslick's musical aesthetics often emphasize his negative thesis, which caused many controversies and discussions. However, an adequate investigation of his positive thesis is often set aside by musicologists. In this article, I not only discuss the foundations of the negative thesis, but also those of the positive one, as well as the notions of form, content and spiritual content. At the same time, I will examine to which extent Hanslick's viewpoints are owers to some conceptions of some 18th century French authors, as well as to the early Romantic writers Wackenroder, Tieck and Hoffmann.

Key words: formalism, aesthetics of the effect, musical aesthetics, E. Hanslick

Introdução

O efeito da música sobre o sentimento não tem [...] nem a *necessidade*, nem a *constância* nem, por fim, a *exclusividade* que um fenômeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético” (Hanslick 9, p. 9). Com essa afirmação, publicada em seu ensaio *Do Belo Musical*, Eduard Hanslick abalou os alicerces da estética musical que se desenvolvia na Europa em meados do século XIX: ao afirmar que o *efeito* sobre os sentimentos não é o objetivo da música e que tampouco a representação dos mesmos constitui seu conteúdo, Hanslick estava desafiando não apenas a opinião comum de outros críticos, músicos e estetas, mas estava colocando em questão, por assim dizer, as bases teóricas sobre as quais se assentava todo o pensamento estético-musical de sua época.

Durante a vida de Hanslick, o ensaio teve dez edições², despertando interesse não apenas no meio acadêmico musical, mas também no meio filosófico³. Ao defender a concepção segundo a qual as *idéias musicais* constituem um belo independente, esteticamente autônomo, ele inaugurou uma polêmica que perduraria por muitas décadas: por meio das teses defendidas no ensaio *Do Belo Musical*, Hanslick “coloca as bases do formalismo musical que tanta fortuna teve nas décadas seguintes, senão praticamente até os nossos dias. (Fubini 7 p. 104)

Ao trabalhar com a questão do belo, Hanslick contribui em uma longa discussão que já vinha sendo travada no campo da estética: a questão

² Cf. verbete “Eduard Hanslick” (*Ästhetik* 1, p. 357).

³ Ver, por exemplo, o artigo de Cavalcanti (4).

da autonomização da arte. Sua originalidade, porém, está em transpor essas mesmas questões para o *plano específico da música*: Hanslick foi um dos pioneiros a estabelecer uma teoria estética musical autônoma com relação às demais artes.

Muitos comentadores têm ressaltado a importância histórica, e muito se tem escrito a respeito da “tese negativa” de Hanslick, a de que os sentimentos não são o conteúdo nem o objeto da música. Tal afirmação foi alvo de diversas polêmicas, não somente em sua época, mas também nas décadas que se seguiram. Importantes musicólogos, como Enrico Fubini (8, p. 140), chegam mesmo a afirmar que a parte *destruens* do ensaio de Hanslick prevalece claramente sobre a parte *construens*.⁴

Embora a tese negativa seja importante e tenha influenciado o pensamento estético de diversos compositores do século XX, como veremos mais adiante, é certo que devemos nos debruçar também sobre sua tese positiva – a afirmação de que “formas sonoras em movimento” são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música –, que deu origem à sua denominação como “formalista”. Segundo Carl Dahlhaus, seria uma simplificação grosseira parafrasear essa tese dizendo que a música é apenas forma e nada mais (Dahlhaus 5, p. 111). Nessa linha interpretativa, seria indevida uma leitura do ensaio de Hanslick que, não atentando para as especificidades dos conceitos de forma [*Form*], conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*], concluísse apenas por um formalismo exacerbado e avesso a tudo o que se possa denominar “sentimento”. Conforme lembra Dahlhaus, “a estética, a que seus adversários apuseram o rótulo de ‘formalismo’ e que, por isso, é suspeita de reduzir a música a um jogo vazio, sem nada dizer, deveria antes, se se tentasse fazer-lhe justiça, caracterizar-se como uma estética do *especificamente musical*” (Dahlhaus 6, p. 83).

⁴ Também o autor da tradução portuguesa de *Do Belo Musical*, Artur Morão, afirma que: “o opúsculo de E. Hanslick [...] impõe-se sobretudo pela premência das questões que levanta, e não tanto pelas respostas que fornece”.

As noções de forma, conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*]

O estabelecimento de um caráter *científico* às pesquisas em estética musical e a afirmação da *autonomia* da obra de arte musical podem ser considerados como os principais objetivos do ensaio *Do Belo Musical*. Para tanto, o autor empreende uma crítica severa à concepção que considerava a música a partir do ponto de vista do efeito, ou seja, a partir dos “sentimentos que desperta no homem, do processo psíquico que desencadeia nele” (cf. Szondi 16, p. 161). Além da estética do efeito, suas críticas atingem muitas outras questões, desde a concepção de música como imitação da natureza, passando pela representação e expressão de sentimentos por meio da música até o problema da relação entre música e linguagem na ópera. Mais do que somente provar a insuficiência das teorias que estabeleciam os sentimentos como conteúdo da música, Hanslick busca “fornecer as ferramentas” para a reconstrução desse belo musical esteticamente autônomo. Contra as acusações de que a música seria apenas um prazer dos sentidos, “mais fruição do que cultura”, ele procurará consolidá-la como produto da razão, como um “trabalho do espírito em material apto ao espírito”.

Tendo em vista o objetivo de estabelecer a autonomia da música com base no objeto de arte, e não no efeito sobre o sujeito, Hanslick defenderá suas teses mais polêmicas – entre elas, a de que o belo musical deve possuir seu significado em si mesmo, que a música não tem como finalidade *suscitar* sentimentos, tampouco os sentimentos são o *conteúdo* da música.

O exame da questão acerca do conteúdo [*Inhalt*] em música é um dos temas mais importantes do ensaio *Do Belo Musical*. Diferentemente do que ocorre nas demais artes, na música o conteúdo é interno (e não externo) e está indissolivelmente ligado à forma. O autor afirma que a obra de arte corporifica uma idéia determinada como o belo em aparição sensível, e assinala a unidade existente entre forma

e idéia. Note-se, porém, que o compositor expõe idéias *puramente musicais*.

Como contraparte das demais artes, cujo conteúdo pode ser expresso por palavras e explicado por conceitos, na música a opinião corrente considerava que os sentimentos constituíam-se no seu *conteúdo*. Contra esse ponto de vista, Hanslick irá mostrar que a música não pode reproduzir conceitos nem representar sentimentos. Ela pode somente representar analogias com o aspecto dinâmico (movimento) ou simbólico da música. Como ele destaca incessantemente, o belo na música é algo de *especificamente musical*, que não necessita de nenhum *conteúdo externo*: o belo está nos próprios sons e em suas relações internas. A música não deve expressar sentimentos, mas idéias musicais. Hanslick afirma que uma idéia musical trazida integralmente à manifestação é já uma coisa autônoma, é um *fim em si* e, de modo nenhum, apenas *meio* e material para a representação de sentimentos e pensamentos. Assim, o *conteúdo* da música não é constituído por sentimentos, mas por “formas sonoras em movimento”.

Essa expressão causou enorme polêmica, gerando acusações de que Hanslick teria concebido a música como “nada mais do que forma, e a forma de um ressoar vazio”. Muito pelo contrário, Hanslick procura justamente defender a música da acusação de que ela seria um mero jogo de formas agradáveis ao ouvido, concedendo-lhe o direito pleno de figurar como produto da razão. A seu ver, tais formas são emanção de um espírito artístico criador: “não são formas vazias, mas completamente *preenchidas*, não são mera delimitação linear de um vazio, mas espírito que se configura de dentro para fora” (Hanslick 9, p. 34). Portanto, o Conteúdo espiritual encontra-se na mais estreita relação com as formas sonoras:

Hanslick afirma não só que a forma é expressão, forma de manifestação do espírito, mas que ela própria é espírito. Na sua estética, “forma” é algo de análogo a “idéia musical”. [...] Da forma, pois, pode dizer-se, e não de modo diverso do que se refere da idéia musical, que ela é essência

que “se traz à manifestação”, e não, ao invés, simples manifestação de uma essência, a qual se deveria procurar fora da música, em sentimentos e programas. Mas acerca de uma forma que ele concebe como espírito e essência, Hanslick pode afirmar com sentido e sem contradição interna que ela é um “conteúdo”, que aparece ou se realiza em material sonoro. (Dahlhaus 6, p. 80)

Dahlhaus observa ainda que “sem o pressuposto de que a forma não é simples manifestação, mas essência, ‘idéia musical’, teria sido absurdo declará-la como ‘conteúdo da música’, conceder-lhe, por conseguinte, a função que, na estética do sentimento, se incumbe ao afeto ou à disposição anímica” (Dahlhaus 6, p. 82).

A profusão de mal-entendidos na interpretação do ensaio – o que acabou por gerar tantas polêmicas – pode ser atribuída, em grande parte, à confusão entre a noção de “forma interna” e o emprego usual do termo “forma” no vocabulário técnico-musical (referindo-se à “arquitetura” de uma peça musical, à simetria de suas partes constituintes em sua sucessão, contraste, repetição etc.). Como observa Dahlhaus, os adversários de Hanslick, “acanhados no hábito arraigado de contrapor forma e conteúdo”, não compreenderam a idéia de que “a forma, na música, se deve compreender como forma interna, como espírito que se configura a si mesmo a partir de dentro” (Dahlhaus 6, p. 82).

A diferença entre a concepção tradicional da noção de “forma” e o sentido em que é empregada por Hanslick pode ser exemplificada a partir da análise da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, feita pelo compositor Robert Schumann (1835). Nela, Schumann afirma que irá tratar separadamente dos múltiplos materiais que tal peça oferece para reflexão, “segundo os quatro pontos de vista sob os quais se pode examinar uma peça musical”: a “forma (o todo, as partes singulares, os períodos, as frases)”, a “composição musical (harmonia, melodia, textura, acabamento, estilo)”, a “idéia particular” que o artista deseja

expor e o espírito, “o qual governa forma, material e idéia”. E conclui: “a forma é recipiente [*Gefäß*] do espírito” (Schumann 14, p. 34).

Ora, para Hanslick a forma não é mero “recipiente” do espírito, mas é, ela própria, *espírito*. Carl Dahlhaus mostra de maneira magistral, em seu livro *A idéia de música absoluta*, que Hanslick não considera o fenômeno sonoro como aparência e os “pensamentos e sentimentos” como idéia ou conteúdo. Pelo contrário, “ele procurava a idéia ou o conteúdo no *especificamente musical*”. Assim, Hanslick chama de “forma” a “idéia” que se manifesta como “idéia musical” no material sonoro:

Na estética de Hanslick, [...] a forma não é uma forma de aparência, mas uma formá de essência: uma “forma interna”. [...] E a frase sobre as “formas sonoras em movimento”, que seriam o “conteúdo” da música, significa, pois, que o movimento dos sons – o substrato acústico – representa o elemento fenomenal, e a forma, ao contrário, o elemento ideal, o conteúdo. [...] A concepção de forma implica, em Hanslick, dois elementos que se reuniam na idéia romântica de música absoluta: a forma é especificamente musical, separada de toda determinação extra-musical, e nisto [é] “absoluta”; mas é justamente por isso que ela não é mais uma simples forma de aparência, que ela é espírito, forma de essência, configuração de dentro para fora. (Dahlhaus 5, p. 111-2)

Em sua defesa da autonomia absoluta da racionalidade musical, Hanslick afirma que a própria idéia musical trazida à manifestação é já um belo autônomo, um fim em si mesmo. A exigência de que a música seja apreendida como música, seja compreendida e fruída a partir de si mesma, não significa que a música deva ser considerada mero prazer dos sentidos: a arte dos sons exige Conteúdo espiritual [*geistiger Gehalt*].

Em nota ao capítulo V do ensaio, o próprio Hanslick expõe sua concepção de forma, conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*] de maneira bastante clara:

A opinião reprovada, não-artística, de uma peça musical não realça a parte genuinamente sensível, a rica multiplicidade das seqüências de sons em si, mas a sua idéia total abstrata, percebida como sentimento. Torna-se, assim, evidente a posição altamente peculiar que, na música, o *Conteúdo espiritual* [*geistiger Gehalt*] assume para com as categorias da *forma* e do *conteúdo* [*Inhalt*]. Costuma-se ver o sentimento que imbuí uma peça musical como o seu conteúdo, a sua idéia, o seu Conteúdo espiritual e, pelo contrário, as seqüências de sons artisticamente produzidos [e] determinados como a mera forma, a figura, como a indumentária sensível daquele supra-sensível. Contudo, a parte “especificamente musical” é justamente a criação do espírito artístico, com o qual se une o espírito que contempla, pleno de compreensão. É nessas formações sonoras concretas que está o Conteúdo espiritual da composição, e não na vaga impressão total de um sentimento abstraído. A mera forma (a configuração sonora), contraposta ao sentimento, como pretensão conteúdo, é justamente o verdadeiro *conteúdo* da música, é a própria música, ao passo que o sentimento suscitado não pode chamar-se nem conteúdo nem forma, mas efeito fático. Do mesmo modo, o elemento pretensamente *material*, que representa [*Darstellende*], é justamente o [que é] configurado pelo espírito, enquanto que o supostamente representado, o efeito no sentimento, é inerente à matéria do som e segue leis predominantemente *fisiológicas*. (Hanslick 9, p. 72)

Ao afirmar que a composição é um trabalho do espírito em material apto ao espírito, Hanslick considera que o ato de compor não pode ser visto como representação de conteúdo determinado, mas como a realização artística de uma idéia musical que nasce da fantasia do compositor. Por isso, não se pode afirmar que o compositor parte do intuito de descrever uma paixão, mas que ele parte da *invenção de um tema*, que é exposto em todas as suas relações. Entendida como um trabalho de natureza reflexiva, a atividade composicional exige elaboração minuciosa, na qual o sentimento não desempenha nenhum papel criador. A obra de arte é concebida de forma puramente

musical, como expressão da racionalidade: é por isso que Hanslick pode afirmar que o Conteúdo espiritual está nas próprias formações sonoras.

Quanto à questão dos sentimentos na música, que causou (e ainda causa) muitas polêmicas, é importante assinalar que Hanslick não nega que a música possa suscitar sentimentos naquele que ouve. Na realidade, ele nega que esse suscitar de sentimentos (contingente, subjetivo e arbitrário) possa servir como *fundamento* para a consideração estética da música – o que inclui a atividade do compositor (que configura belas formas sonoras), do ouvinte (quando faz a fruição da obra musical na contemplação pura) e do crítico (que não pode se apoiar em nada que esteja fora da obra de arte).

Hanslick mostra que o desenvolvimento do tema pelo compositor é consequência dos fatores sonoros escolhidos, não expressão de sentimentos ou de acontecimentos de sua vida pessoal. A obra de arte musical não é resultado dos sentimentos particulares do compositor ou de sua disposição anímica, mas é de natureza essencialmente *objetiva*: um configurar constante, um “formar” em relações sonoras. Tais características da atividade composicional determinam também a atividade do crítico: ele não pode fundamentar o julgamento de uma obra de arte musical a partir da mera *descrição* das emoções subjetivas que o invadem na audição. Ou seja, o crítico musical não pode basear-se no *efeito* que a música exerce sobre seus sentimentos, pois estes são *subjetivos* e não possuem o caráter de necessidade, essencial à ciência. Ao dividir a música nos momentos da composição e da reprodução (interpretação), Hanslick somente considera possível a emanação de sentimentos no momento da interpretação. Por outro lado, no que concerne à atividade do ouvinte, somente a contemplação pura pode ser considerada puramente estética. O mesmo não se pode dizer da contemplação patológica, com que se busca prazer apenas no elemento da música, no som. Por uma contemplação estética da obra de arte musical, Hanslick compreende uma contemplação consciente, uma fruição desprovida de afetos e capaz de perceber as *relações* musicais.

Considerada sob o aspecto da fruição, a música se apresenta como a mais espiritual das artes, devido à própria peculiaridade de suas obras, as quais apresentam-se num desdobrar sucessivo, exigindo do ouvinte uma atividade espiritual ininterrupta, em comparação às demais artes. Por meio desse acompanhamento incansável em intensa atenção, Hanslick considera que, em obras mais complexas, a própria *fruição* pode elevar-se a um trabalho espiritual. Desse modo, exige-se que se ouça uma peça musical como um fim em si mesma, não como um *meio* para suscitar sentimentos. A beleza artística não está no efeito sobre o sentimento: para Hanslick, quando a música deixa de ser um fim em si e torna-se apenas *meio* para um efeito exterior, ela deixa de atuar propriamente como arte.

A influência francesa

A influência da reflexão francesa (principalmente dos textos de Boyé e Chabanon) sobre o pensamento de Hanslick se manifesta, sobretudo, na abordagem da questão da música vocal, na constatação da insuficiência dos meios que a música possui para produzir imitações (imita por meio de analogias) e na questão do papel da música na ópera. Esses autores defendem que numa composição vocal não são os sons que representam um conteúdo, mas o texto, e que, se o separarmos da melodia, esta última tornar-se-á um “hieróglifo”. Tais idéias assemelham-se bastante às de Hanslick. Além disso, esses autores atribuem ao recitativo um valor musical apenas “mediocre”, pois nele a música desempenha apenas a função de “serva” da poesia. Isso conduzirá Hanslick à idéia de que, na ópera, apesar da estreita colaboração entre as artes, a primazia deveria ser concedida à música.

Outro ponto de contato está na idéia de que a música não imita a natureza. Na visão de Hanslick, tal concepção apresentar-se-á pela defesa da ausência de um modelo para a música no belo natural. O ensaio *Do Belo Musical* afasta-se da reflexão francesa, contudo, num

ponto crucial. É possível encontrar, especialmente nos escritos de Chabanon, idéias bastante avançadas para o pensamento estético de sua época: a valorização da música instrumental; a teoria de que os sons em si não possuem significação precisa, nem apresentam idéias claras e distintas; a opinião de que a primeira tarefa do músico é “cantar” e não “pintar”; que os procedimentos da música diferem dos processos da linguagem; e, sobretudo, a concepção de que os sons musicais não são “expressão da coisa”, mas a “coisa mesma”. Apesar desses avanços, tanto Chabanon quanto Boyé acabam por considerar a música como prazer dos sentidos. Uma vez que a música não pode ser considerada propriamente uma arte “imitativa”, a sua principal tarefa seria a de agradar sensorialmente, tal como um banquete agrada o paladar ou um perfume agrada o olfato. Tal ponto de vista difere essencialmente daquele defendido por Hanslick, para quem a música é “trabalho do espírito em material espiritualizável” e merece figurar, com a mesma dignidade de qualquer das outras artes, como criação do espírito humano.

Ao abordar a influência da reflexão francesa, convém notar ainda que Hanslick, em seu ensaio, volta-se tanto contra Rameau (e a idéia de primazia da harmonia), como contra Rousseau (que defendia a primazia da melodia). Para Hanslick, melodia, harmonia, ritmo e timbre são concebidos simultaneamente (no tema), e o Conteúdo espiritual [*geistiger Gehalt*] da música corresponde ao conjunto de todos eles. Em sua opinião, a arte dos sons traz à manifestação uma idéia que é *sonora*, e não algo de conceitual a ser traduzido em sons. Isso permite a Hanslick afirmar que o belo musical tem raízes somente em suas determinações musicais. Tal ponto de vista o leva a defender a total separação entre estética e história da arte; ele considera que juízo estético e compreensão histórica são coisas totalmente distintas e exige que a autonomia seja feita na obra: o esteta deve se ater às *obras* e investigar *o que é belo nelas*. Assim, as condições pessoais ou o ambiente histórico do compositor nada têm a ver com a consideração estética.

Segundo Hanslick, a música não fala somente por meio de sons: ela fala *somente* sons, e não pode representar nenhum conteúdo determinado. Diferentemente das demais artes, a música não possui nenhum conteúdo, no sentido de um “objeto”. Ela consiste em seqüências de sons, formas sonoras que não possuem outro conteúdo além de si mesmas. Porém, cabe lembrar que os conceitos de *forma* e *conteúdo* são complementares e se condicionam mutuamente: ao contrário do que ocorre nas demais artes, na música forma e conteúdo são inseparáveis e constituem uma unidade indivisível. O conteúdo de uma peça musical é ela mesma: não é um sentimento, não é um programa; assim, ele só pode ser apreendido de modo musical, ou seja, como aquilo que ressoa concretamente, e não por meio de conceitos.

Diferentemente da concepção de Rameau, a racionalidade não é dada somente pela harmonia, mas pelo próprio tema configurado pelo compositor, como uma unidade entre melodia, harmonia e ritmo. Tal tema é *especificamente musical*, não se refere a nada externo a si mesmo, e seu desenvolvimento se dá de maneira análoga a um desenvolvimento lógico. Não é um extravasar de sentimentos subjetivos e pessoais do compositor, tampouco representação objetiva de afetos estereotipados; também não é imitação da natureza, uma vez que a música não possui modelo na natureza. O tema é uma construção racional, configuração de uma idéia especificamente musical, desenvolvimento das possibilidades intrínsecas ao próprio tema. É trabalho do espírito em material apto ao espírito, e não mero jogo de formas vazias ou mero prazer dos sentidos. Não é tradução em sons de um objeto exterior à música, mas a exteriorização de um pensar em sons, que não pode ser expresso por meio de conceitos.

A música e o ideal de infinitude dos românticos

É necessário mencionar a importância do romantismo alemão – sobretudo de Wackenroder, Tieck e Hoffmann – na fundamentação de certos aspectos do ensaio de Hanslick. Essa influência se dá sobretudo quanto à importância da infinitude e quanto ao valor que se passa a atribuir à música instrumental, pela primeira vez na história da estética. Foi por meio da metafísica da música instrumental dos primeiros românticos que a música instrumental deixou de ser mero “ruído vazio” para se tornar a própria essência da arte musical. Ao se tornar uma linguagem além da linguagem, que não se refere a nada além de si mesma, veículo do sublime, pressentimento do absoluto, a música instrumental ganhou uma dignidade inédita, e que está no centro do ensaio de Hanslick.⁵

Outros dois aspectos importantes da reflexão romântica estão presentes no ensaio *Do Belo Musical* a exigência de uma *contemplação pura* como única forma artística, estética, de audição, e a exigência de um “acompanhamento incansável” das formas sonoras, “com a mais absoluta atenção”. Tais exigências, embora possam parecer, à primeira vista, excessivamente “formalistas”, têm suas origens nos escritos de Wackenroder e originalmente estavam ligadas à noção de “religião da arte” [*Kunstreligion*] e ao ato de “ouvir com devoção” [*Andacht*]. Essas idéias se expressavam, por exemplo, na atitude de escuta do personagem Joseph Berglinger, quando Wackenroder relata que “o mais ínfimo som não lhe escapava”, ou então nas cartas do próprio Wackenroder, ao escrever que a maneira verdadeira de

⁵ A partir da segunda edição (1858), Hanslick suprimiu de seu ensaio muitas passagens de cunho idealista, provavelmente sob influência das críticas do filósofo Robert Zimmermann, a quem o ensaio foi posteriormente dedicado. Num artigo publicado nas *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, no ano de 1854, Zimmermann escreve: “Mich dünkt, hier hat er [Hanslick] sich unwillkürlich durch Reminiscenzen derselben Aesthetik überraschen lassen, die er sonst so schlagend und siegrich bekämpft!”. A esse respeito, ver Bonds 2, pp. 414-20.

apreciar a música consistiria numa “observação muito atenta dos sons e de sua sucessão”⁶.

Além disso, no último parágrafo da primeira edição (1854) do ensaio de Hanslick, está claramente presente a concepção romântica da música instrumental pura como pressentimento do infinito. Para E. T. A. Hoffmann, a música instrumental pura desvenda “o maravilhoso reino espiritual do infinito” (Hoffmann 10, p. 37), utilizando-se, para tanto, de meios mais espirituais e etéreos do que qualquer outra arte. De maneira similar, no ensaio de Hanslick encontramos a música descrita como “cópia ressoante dos movimentos do universo” que nos permite “sentir [...] o infinito na obra do talento humano” (Hanslick 9, p. 104).

* * *

Muito se tem escrito acerca do *Do Belo Musical*: desde a sua primeira edição o ensaio tem sido objeto de interpretações e comentários diversos, dando origem a uma infinidade de debates e polêmicas.

A tese negativa de Hanslick é citada à exaustão nos manuais e enciclopédias de história e estética da música; privilegiou-se o lado polêmico dessa tese e convencionou-se designar Hanslick como o mais ferrenho dos formalistas. Essa opinião negligencia as influências – à primeira vista pouco evidentes – do pensamento romântico em seu ensaio, bem como sua posição diante das principais teorias estéticas da época. Além disso, a ênfase dada ao lado polêmico de seu ensaio teve por consequência um exame, em geral, pouco detalhado de sua tese positiva, da peculiaridade das noções de forma, conteúdo e Conteúdo por ele empregadas, bem como dos pressupostos estéti-

⁶ Numa carta a L. Tieck datada de 5 de maio de 1792, Wackenroder escreve: “Wenn ich in ein Konzert gehe, find’ich, dass ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genußes ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne u[nd] ihrer Fortschreitung” (Bonds 2, p. 394).

cos de seu tempo, que o levaram a tentar solucionar o problema do belo na música.

Uma análise mais atenta revela uma dupla face do ensaio *Do Belo Musical*: por um lado, ele se revela tributário de alguns aspectos da reflexão estética do final do século XVIII e princípio do XIX, bem como do pensamento romântico alemão. Por outro lado, temos sua crítica contundente à “apodrecida estética do sentimento”; tal crítica constituiu-se não apenas numa poderosa arma de ataque à estética musical de seu tempo, mas acabou também por converter-se na vertente de seu pensamento que mais profunda influência exerceu sobre as teorias estético-musicais do século XX. De fato, algumas das teses defendidas por Hanslick em meados do século XIX teriam profundas ressonâncias no correr do século seguinte. O compositor Anton Webern, em 1932, perguntava-se:

Como as pessoas ouvem música? Como a ouve a grande massa? Aparentemente ela precisa se orientar por certas imagens ou “estados de espírito”. Sente-se perdida quando não pode imaginar um prado verde, um céu azul ou algo do gênero. Escutando-me agora, vocês acompanham um desenvolvimento lógico de idéias. No entanto, não é assim que tais pessoas acompanham os sons musicais. (Webern 17, p. 33)

Também o compositor russo Igor Stravinsky, em entrevista a Robert Craft, afirma: “o que me choca, no entanto, é a descoberta de que muita gente pensa abaixo da música. Ela é meramente alguma coisa que lhes recorda outra coisa qualquer – uma paisagem, por exemplo” (Stravinsky 15, p. 91). Em outros escritos, ele afirma ainda: “Considero a música, por sua essência, como incapaz de *expressar* o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psíquico, um fenômeno da natureza etc. A *expressão* nunca foi propriedade imanente da música” (*apud* Boulez 3, p. 17).

Exemplos similares podem ser encontrados em textos de compositores das mais variadas épocas e estilos, de Busoni (*Ensaio para*

uma nova estética da arte musical) a Varèse (*Écrits*). Pode-se dizer que muitos dos problemas levantados por Hanslick, passados 150 anos da publicação de seu ensaio, não estão resolvidos. A questão acerca dos sentimentos na música é ainda um tópico de discussão bastante polêmico entre os compositores, críticos e musicólogos da atualidade. No Brasil, alguns escritos dos compositores Willy Corrêa de Oliveira (12 e 13) e Flô Menezes (11) são sintomáticos de que a polêmica em torno da “expressão de sentimentos” na música está ainda longe de ser definitivamente solucionada. Conforme lembra o musicólogo Enrico Fubini (7, p. 106): “Hanslick continuará sendo um ponto fixo de referência, seja para a estética musical de orientação formalista, seja para aquela de orientação antiformalista: mais que um ponto de chegada, o seu pensamento aparece como um ponto de partida, rico em possibilidades de desenvolvimento”.

Bibliografia

1. *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 1998.
2. BONDS, M. E. “Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, n. 2-3, 1997, pp. 387-420.
3. BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
4. CAVALCANTI, A. H. “Nietzsche e a leitura de *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick”. *Cadernos Nietzsche*, n. 16, 2004, pp. 53-84.
5. DAHLHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1987.
6. ———. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.
7. FUBINI, E. *Estetica della Musica*. Bologna: Il Mulino, 1995.
8. ———. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral, 1971.
9. HANSLICK, E. *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

- (Citamos a partir da tradução portuguesa de Artur Morão. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, 1994.)
10. HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
 11. MENEZES, F. "Sobre a situação da música nova no Brasil do fim de milênio". In *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996, pp. 11-4.
 12. OLIVEIRA, W. C. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
 13. ———. *Caderno de pânico*. (Tese de doutorado em Música) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
 14. SCHUMANN, R. *Schriften über Musik und Musiker*. Stuttgart: Reclam, 1982.
 15. STRAVINSKY, I. CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
 16. SZONDI, P. *Poética y filosofía de la historia I*. Madri: Visor, 1992.
 17. WEBERN, A. *O caminho para a música nova*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1984.